VENTIQUATTRO CAPOLAVORI DELLA GALLERIA SABAUDA DI TORINO

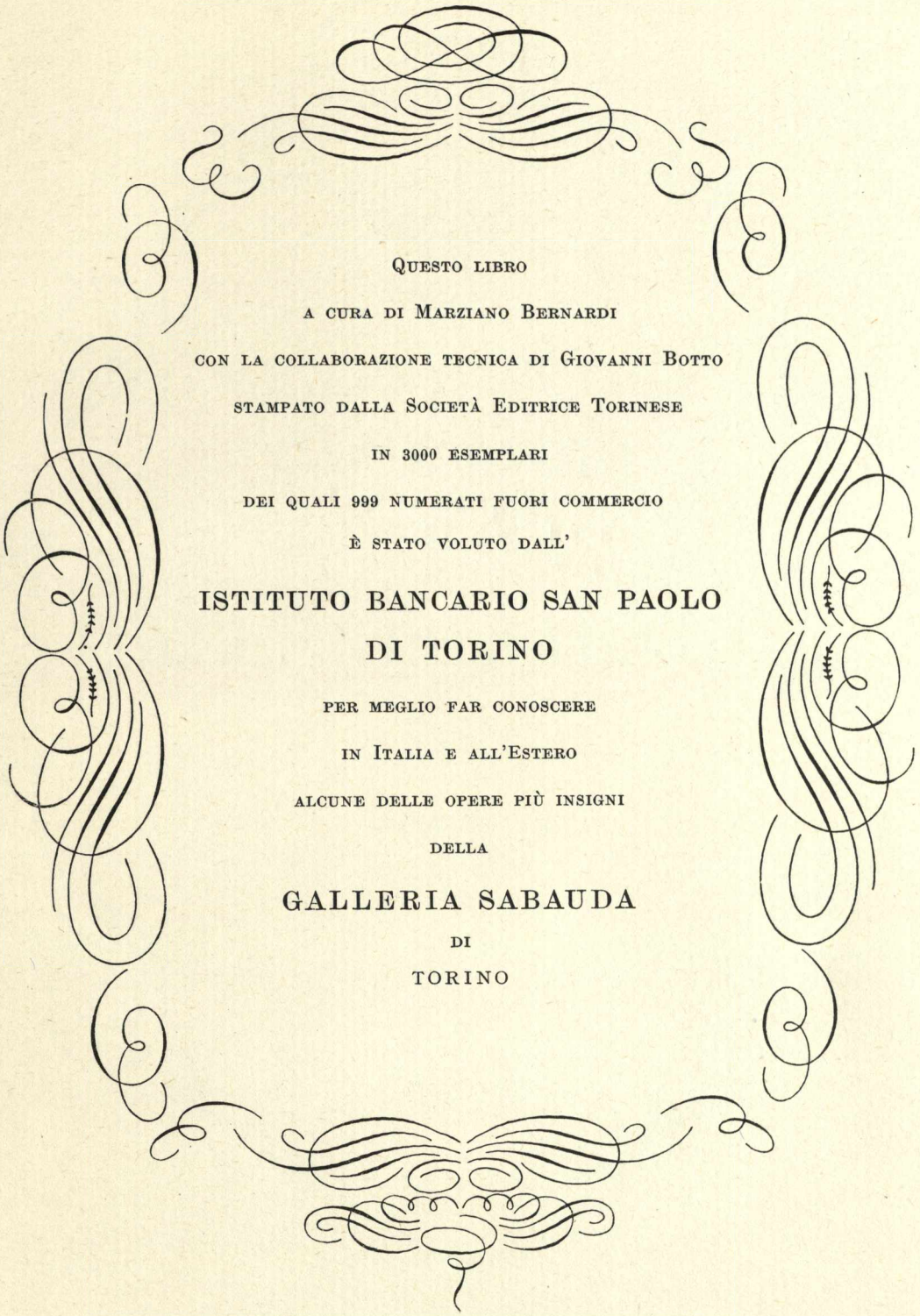
CSP - Biblioteca - 991

LA
GALLERIA SABAUDA
DI
TORINO

ESEMPLARE

N.

788



Questo libro

a cura di Marziano Bernardi

con la collaborazione tecnica di Giovanni Botto

stampato dalla Società Editrice Torinese

in 3000 esemplari

dei quali 999 numerati fuori commercio

è stato voluto dall'

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO

DI TORINO

per meglio far conoscere

in Italia e all'Estero

alcune delle opere più insigni

della

GALLERIA SABAUDA

di

TORINO

VENTIQUATTRO CAPOLAVORI DELLA GALLERIA SABAUDA DI TORINO

Palazzo Madama, prima sede della Galleria Sabauda.
Incisione di Paolo Toschi, da un disegno di c. il 1836 di Giovanni Migliara.

Fra le varie provvidenze a favore della cultura e dell'arte che caratterizzarono i primi anni del regno di Carlo Alberto, destando negli spiriti illuminati giustificate speranze d'una più fervida vita intellettuale a Torino dopo quel lungo torpore mentale così malinconicamente denunziato da Massimo d'Azeglio nel trentesimo capitolo dei *Ricordi* (« Volendo... attendere agli studi ed all'esercizio dell'arte, a Torino c'era da morir tisico: le arti vi erano tollerate come gli Ebrei in ghetto »), l'istituzione

della « Reale Galleria di Pittura », come allora si chiamò la neonata pubblica pinacoteca della capitale sabauda, fu forse la più importante.

A distanza d'oltre un secolo, e in un generalizzato clima culturale che da gran tempo considera i frutti della creazione artistica un bene comune a tutti gli uomini al di là di qualsiasi confine di Stato o divisione di razza, non è facile comprendere appieno il significato e le conseguenze di un atto per cui il patrimonio privato di un sovrano assoluto — patrimonio accumulato in secoli di tradizione dinastica — veniva offerto d'un tratto, con una volontaria rinunzia se non *de jure* almeno *de facto*, al godimento dei sudditi. Fu indubbiamente — quella suggellata dall'ingresso del pubblico torinese, il 2 ottobre 1832, nelle sale di Palazzo Madama scelte ad ospitare la nuova quadreria — una decisione « liberale »; e di portata anche maggiore del decretato abbellimento cittadino col progetto di erigere in piazza S. Carlo un monumento che sarebbe poi stato il capolavoro del Marochetti (la deliberazione è del 12 ottobre 1831, meno di cinque mesi dopo l'assunzione al trono del protagonista della tragedia del '21); anche maggiore dell'incremento dato agli studi artistici con la dotazione all'Accademia di pittura e scultura d'un'adeguata stabile sede (2 maggio 1833), e agli studi storici con la creazione (20 aprile 1833) della Deputazione di Storia Patria, onde s'iniziava la pubblicazione di quella serie degli *Historiae patriae monumenta* che — come fu giustamente osservato — « per ampiezza di documentazione, e dignità di stampa, sta tuttora a fondamento della storiografia degli stati subalpini »; anche maggiore della ricostituzione del prezioso medagliere di Corte e del mirabile arricchimento della Biblioteca Reale, dovuto alla competenza e alla passione di Domenico Promis; anche maggiore, infine, della fondazione della Galleria d'Armi iniziata nel 1837 dal capitano conte Vittorio Seyssel d'Aix.

E infatti, se si leggono le pagine di Roberto d'Azeglio, introduttive ai monumentali quattro volumi in-folio da lui pubblicati fra il 1836 e il 1846 su *La Reale Galleria di Torino*, vi si trova la testimonianza di un entusiasmo addirittura ingenuo per aver la nuova pinacoteca « ridestato come dal sepolcro quei grandi Maestri che vi dormivano da secoli, riaprendo il corso de' loro sublimi inse-

gnamenti » e spinto « fino alle Alpi quell'Italia nutrice d'ogni bell'arte, che lo straniero, scendendo da esse, incontrava solo al Taro o al Ticino ». Quanto poi alla sua funzione didattica, « la muta eloquenza d'una Galleria sorpassa d'assai quella de' più valenti professori, perchè il vario stile degli esemplari in essa accolti si fa possente chiamata alla dissimile natura degl'ingegni; e ciascuno di essi vi trova luminosamente segnata la via a cui venne dall'indole propria inclinato ».

A parte il linguaggio forbitamente aulico che la profonda devozione al sovrano gli suggeriva per meglio esaltare « il sacrificio fatto dal Re d'un privato diletto all'istruzione generale del suo popolo », appunto questa funzione didattica, chiaramente intuita e resa più necessaria dalla scarsità, a Torino e in Piemonte, « degli esempi che offrono ai giovani cultori delle arti belle le opere degli eccellenti artefici », era stata la ragione prima che aveva mosso Roberto d'Azeglio a secondare Carlo Alberto nella fondazione d'una pubblica pinacoteca, con l'autorità che gli veniva dalla sua intelligenza ed esperienza, dal suo rango sociale, dal suo passato politico, dalla sua dissimulata ma attiva partecipazione ai moti del '21, causa di un non breve esilio. A questo piemontese d'ingegno che la maggior gloria del fratello sempre tenne un poco in ombra, a questo animoso italiano che fin dalla giovinezza aveva vagheggiato un grande regno costituzionale in Alta Italia e generosamente poi si adoprò a diffondere nel popolo un'educazione civile e morale, a questo studioso che dedicò ventidue anni della sua vita alla pinacoteca da lui promossa, degnamente illustrandola ed estendendo le sue ricerche agli autori stranieri in essa rappresentati (oltre i quattro volumi su *La Reale Galleria di Torino*, Torino, 1836-1846, pubblicò *Delle accademie di belle arti*, Torino, 1859; *Studi storici e archeologici sulle arti del disegno*, Firenze, 1861; *Notizie estetiche e biografiche sopra alcune precipue opere ultramontane del Museo torinese*, Firenze, 1862; e di lui uscirono postumi i *Ritratti di uomini illustri dipinti da illustri artefici, estratti dall'antica raccolta dei reali di Savoia*, Firenze, 1863, e le *Notizie inedite e documenti intorno alla vita di Giovenale Boetto e di Carlo Porporati*,

Torino, 1880), a questo risoluto sostenitore delle fondamentali libertà statutarie, Torino deve una gratitudine forse non abbastanza riconosciuta fuor dalla cerchia dei colti.

La situazione degli studi artistici era, specie in Italia, intorno al 1830 affatto rudimentale e i metodi attributivi del tutto empirici. Scegliere fra le migliaia di dipinti che nel corso dei secoli s'erano accumulati nei palazzi e nei castelli reali dello Stato sabaudo un complesso degno di costituire una pubblica quadreria non appariva certo impresa agevole; ed anche se il Lanzi un quarantennio prima, nella sua *Storia pittorica dell'Italia*, aveva altamente lodato la « scelta quadreria » dei Savoia giudicandola, per quanto riguardava la raccolta dei « miglior Fiamminghi », tale da « *avanzare* in Italia ciascun'altra in particolare, anzi più altre prese insieme », il materiale di scarto prevaleva, e lo prova il fatto che dei numerosissimi quadri comperati od ordinati — ad esempio — da Carlo Emanuele II, nemmeno una mezza dozzina potè entrare (ricordava più tardi il Vesme) nella pinacoteca.

Il contributo maggiore venne fornito, com'era naturale, dal Palazzo Reale di Torino. Da un catalogo manoscritto in nostro possesso, *Stato descrittivo di quadri esistenti negli appartamenti del Reale Palazzo di Torino 1822*, possiamo rilevare, a titolo di curiosità, la collocazione, sul principio del regno di Carlo Felice, di molti quadri che poi trovaron posto dieci anni dopo a Palazzo Madama. Ne citiamo alcuni. Le due immense tele di bottega del Veronese, *La regina di Saba offre doni a Salomone* e *Mosè salvato dalle acque*, acquisto di Carlo Emanuele I, erano nella Galleria Beaumont al pari del grande *Mercato* del Bassano. Il ritratto di *Carlo I d'Inghilterra* del Van Mytens, già nel castello di Rivoli dove l'aveva catalogato il Della Corgna nel 1635, si trovava nella Galleria del Daniele coi *Tre figli di Carlo I re d'Inghilterra*, capolavoro del Van Dyck, e col ritratto equestre del *Principe Tomaso*, del medesimo autore. I famosi, ammiratissimi quattro tondi degli *Elementi*, dell'Albani, dipinti nel 1635 per il cardinal Maurizio di Savoia e che un inventario del 1644 aveva dato presenti nel castello del Valentino, adornavano la camera da letto di Carlo Felice, mentre l'*Annunciazione* del Gentileschi stava

nella Stanza delle «Famme» (cameriste), anticamente detta della Duchessa di Borgogna. I *Quattro tori* del Potter erano nel gabinetto precedente la Camera del Beato Amedeo con molti dei preziosissimi dipinti olandesi e fiamminghi provenienti dalla raccolta del principe Eugenio, ed altri erano collocati anche in quest'ultima camera. Al secondo piano, invece, nell'ingresso dell'appartamento del Principe di Piemonte, si trovavano le due celebri *Vedute* del Bellotto, dipinte a Torino nel 1745.

Ma non solo i dipinti di Palazzo Reale vennero messi a disposizione del d'Azeglio perchè vi scegliesse i più importanti. Nel 1824 il re Carlo Felice aveva acquistato a Genova dal marchese Durazzo il palazzo omonimo di via Balbi, costruito sui disegni dell'architetto P. F. Cantone con la collaborazione di Angelo Falcone, per destinarlo a reggia; ed il contratto contemplava anche l'arredamento, ricco di opere stupende. Fra queste, alcune furono senz'altro requisite dal d'Azeglio, malgrado le proteste dei genovesi che malvolentieri s'adattavano alla spogliazione: e nel gruppo primeggiano il capolavoro veronesiano, *La cena in casa di Simone fariseo*, ch'era stata pagata a parte da Carlo Felice centomila lire, e l'interessantissima tavola del Van Orley, *Consacrazione di un re di Francia*, riprodotti in questa monografia. Nei suoi *Studi storici e archeologici sulle arti del disegno*, Roberto d'Azeglio ha ricordato « l'animosità eccitata nella popolazione, fatta vieppiù acerba dai rancori oligarchici d'una classe usa a primeggiar nella contrada », quando si trattò di trasportare a Torino la gran tela del Veronese (comunemente chiamata *della Maddalena*), e l'accoramento e l'irresolutezza di Carlo Alberto anche in quell'occasione. Si esitò alquanto, e finalmente, nel 1837, il Re cedette alle insistenze del direttore della Galleria, che così ha narrato l'espediente cui si ricorse sfruttando la partenza d'un convoglio militare da Genova: « Trovavasi in un'interna sala del palazzo Durazzo, inaccessa ai forastieri, una copia del quadro di Paolo, della stessa grandezza, fatta da Cesare Corte valente genovese, e citata dal Ratti nel suo libro (1). La differenza fra la copia e l'originale soltanto discer-

(1) È un errore, ripetuto anche dal Vesme nel catalogo della pinacoteca torinese. Cesare Corte era già morto quando pervenne a Genova la *Cena*. La copia è invece del figlio suo Davide, specializzatosi nel copiare dipinti del Veronese.

nibile dagl'intelligenti di pittura. Fu quello il cavallo di legno immaginato dal nuovo *Sinone* per terminare l'assedio. Toglierla dalla parete, surrogarla all'originale, ricoprendo con altre tele il vacuo da essa lasciatovi, rotolar con ineffabil cura il dipinto di Paolo, riporlo in doppia cassa, con previsione segretamente già ammannita e attorniata di materasse e coltri, fu l'opera d'una sola notte, della notte che precedette la partenza del convoglio militare... E ancora non spuntava l'alba del dimane che già il prezioso tesoro, fiancheggiato da cannoni e da archibusi, avanzava sulla strada d'Alessandria ». Sembra che i genovesi, ora che « il colpo era fatto », si dessero pace, anche quando nel 1838 la magnifica *Cena*, « intronizzata sulle mura del Palazzo Madama, era ammirata da indigeni e da stranieri ». Altri cospicui contributi alla pinacoteca vennero dalla quadreria privata dei Savoia-Carignano, fra cui il ritratto equestre del *Principe Eugenio di Savoia* dipinto dal Van Schuppen.

Ma per quanto ricca di opere insigni apparisse la Reale Galleria di Torino, ben altro sarebbe stato il suo splendore se le collezioni sabaude, specie dal secolo XVI al principio del XIX, non fossero state esposte ai danni, alle dispersioni e alle distruzioni inevitabili in un paese, come il Piemonte, agitato da continue guerre ed invasioni. Se infatti il giudizio che, nella loro lunga storia dinastica, i conti e poi duchi di Savoia si siano dimostrati meno solleciti amatori e protettori delle così dette arti belle d'altri principi italiani e stranieri, risulta in parte vero dai confronti che si posson fare fra gli splendori della loro e delle prossime Corti di Borgogna e di Milano, recenti studi hanno dimostrato come sia errato trasformare un fondato giudizio in un facile luogo comune; ed opportunamente Vittorio Viale, in una sua precisa ed ampia indagine sull'*Arte alla Corte Sabauda e in Piemonte nel XIV e XV secolo* (lettura tenuta al « Lyceum » di Firenze e poi pubblicata nel volume *I Savoia* a cura di Jolanda De Blasi, Firenze, Sansoni, 1940), denunziò le « strane idee preconcette sullo stato della cultura nelle terre alpine durante l'alto Medioevo e nei secoli gotici », rilevando che « mai invece, come dal Due al Quattrocento, la Savoia e soprattutto il Piemonte, furono aggiornati e partecipi dei movimenti culturali ed artistici del mondo intorno ».

Le quarantaquattro figure, « tutte in uno sfarzo di vesti cortigiane, con armi e stemmi fulgenti », fatte dipingere nella grande sala del castello di Rivoli probabilmente al fiorentino Giorgio dell'Aquila intorno al 1314 da Amedeo V per celebrare il passaggio nelle sue terre, quattro anni prima, del cognato imperatore Enrico VII di Lussemburgo, questo imponente ciclo d'affreschi non era « indegno forse di essere avvicinato ad altre grandiose composizioni o storiche, o religiose, o allegoriche, che similmente adornavano le sale dei palazzi trecenteschi di Lombardia, di Toscana e di Fiandra ». Fino al 1348 Giorgio dell'Aquila aveva lavorato nei castelli e nelle cappelle comitali di Chambéry, di Bourget, di Pinerolo, di Pont d'Ain, di Altacomba; e nel 1344 un altro pittore, già aiuto di Giorgio, Giovanni di Grandson, decorava la *camera domini* del castello di Chillon con quelle « *bêtes sauvages - qui paturent en ces bocages* » di cui parla il *Roman de la rose*. Passato mezzo secolo, per Amedeo VIII scolpivano a Chambéry il borgognone Giovanni de Prindhalle e uno Stefano da Milano, dipingeva il veneto Gregorio Bono, miniavano Jean Le-Bapteur e Perineto Lamy; mentre il maggior pittore piemontese della prima metà del secolo XV, Giacomo Jaquerio di Torino, affrescava a Sant'Antonio di Ranverso, nei castelli di Torino, di Pinerolo, di Thonon; finchè, sorgendo il Cinquecento, troviamo Martino Spanzotti divenuto pittore del duca Carlo III, al quale, nel 1507, inviava un « *tabuleto con la ymagine de la Madona supra picto ala similitudine di quella fiorentina che V. S.ria me remise ni le mane* ». La bufera che squassò lo Stato sabaudo nei seguenti decenni quasi totalmente cancellò le tracce d'una vita artistica che se non fu, in Piemonte ed in Savoia, imponente, non è tuttavia da considerarsi trascurabile. E dei quadri che gli *Inventari dei castelli di Ciamberì, di Torino e di Ponte d'Ain* menzionavano nel 1497 e nel 1498 con « molti codici miniati, preziose tappezzerie istoriate, squisiti lavori di oreficeria, arredi e mobili di ricca fattura » (Alessandro Baudi di Vesme, *La Regia Pinacoteca di Torino*, in « Le Gallerie Nazionali Italiane », per cura del Ministero della Pubblica Istruzione, Roma, 1897, studio riprodotto poi quasi per intero nell'ormai da anni esaurito *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*, Torino, 1899), neppur uno potè entrare nella nostra pinacoteca.

Quando il 16 agosto 1553 Carlo III morì nella desolata solitudine di Vercelli, ultimo suo rifugio nel Ducato da un ventennio invaso e percorso dalle armi francesi e spagnuole nel cozzo dei due grandi imperialismi del Cinquecento, nella sua cassetta privata si trovarono 35 fiorini. In tanta miseria è lecito presumere anche un naufragio di opere d'arte, nei saccheggi che gli occupanti le dimore ducali certo non rinunziarono a compiere. Emanuele Filiberto, benchè uomo di guerra e ingegno politico più che temperamento adatto a gustare pitture e sculture, provveduto ch'ebbe alla ricostituzione dello Stato ed alla sua difesa con la costruzione della Cittadella di Torino, capolavoro d'ingegneria militare, non si disinteressò delle cose dell'arte: tenne ai suoi stipendi l'Argenta, dimostrò gusto per i pittori veneti, da Jacopo Bassano a Palma il Giovane; e più di lui probabilmente la moglie, Margherita di Valois, alla quale Paris Bordone, come testimonia il Vasari, mandò « un bellissimo quadro » d'una Venere con Cupido, che purtroppo — si dirà il perchè in seguito — andò distrutto. S'era dovuto ricominciare ad adornar la reggia; e tuttavia alla morte d'Emanuele Filiberto nel 1580 i quadri della collezione ducale (cfr. Vesme, op. cit.) non oltrepassavano forse i duecento.

Il grande incremento s'inizia col suo successore, Carlo Emanuele I. Ancora guerre e conseguenti disastrose finanze; ma mentre Torino comincia ad ordinarsi urbanisticamente e ad abbellirsi architettonicamente, anche i quadri di proprietà del duca crescono fino al migliaio: sia dipinti da artisti che lavorano per lui, dall'olandese Kraek o Carracha al francese Martin de Fréminet, dal piemontese Moncalvo al genovese Sinibaldo Scorza, dai bolognesi Camillo e Giulio Cesare Procaccini al fiorentino Antonio Tempesta, dal cremonese Panfilo Nuvolone al varesino Morazzone, sia acquistati per mezzo di agenti, spesso di ambasciatori come l'abate Alessandro Scaglia e il conte Ludovico d'Agliè. Talvolta si tratta addirittura di compere in blocco, come quella fatta in Roma nel 1583 dal canonico Orazio Muti, già « fornitore » di statue e medaglie antiche (e anche di due « quadri di pittura con prospettive ») ad Emanuele Filiberto: cammei, marmi, miniature, e ben venticinque dipinti d'autori vari, fra i quali, almeno secondo l'inventario, Michelangelo,

Dürer, Raffaello, Correggio, Parmigianino, Rosso, Salviati, Zuccaro (v. Antonio Manno, *I principi di Savoia amatori d'arte*, in « Atti della Società di archeologia e belle arti per la provincia di Torino », vol. II, Torino, 1878); o come l'altra, condotta nel 1607 dall'orafo e scultore comasco Gaspare Mola, di numerosi quadri, quattro dei quali allora creduti « di mano di Ticiano » (furon pagati 433 scudi), ma tosto assegnati — già dal Della Corgna nel suo catalogo del 1635 — ad Andrea Schiavone (v. Angelo Angelucci, *Arti e artisti in Piemonte*, in « Atti della Società di archeologia e belle arti per la provincia di Torino », vol. II, Torino, 1878).

Una raccolta ormai così grandiosa e varia di pitture, statue antiche, manoscritti, codici miniati, edizioni preziose, medaglie, monete, arazzi, armi, esigeva un'apposita sede: e questa fu la lunga galleria congiungente il Castello (più tardi chiamato Palazzo Madama) con il primitivo Palazzo Reale, fatta ampliare ed abbellire appunto da Carlo Emanuele I. Il pittore marchigiano Federico Zuccaro, allora celebre in tutt'Italia, la decorò sontuosamente fra l'ottobre 1605 e l'autunno 1607, avendo a collaboratori e prosecutori uno stuolo di pittori, stuccatori, legnaiuoli, intagliatori, fabbri; e tosto la fama di questa galleria — « una delle belle e grandi in Italia », come scriveva lo Zuccaro stesso — si sparse ovunque. L'arricchì ancora Vittorio Amedeo I, e qual fosse il numero e l'importanza delle opere in essa radunate sul finir del breve regno di questo duca, lo si può desumere dall'inventario compilato dal pittore romano Antonio Della Corgna per incarico appunto di Vittorio Amedeo I, comprendente i « quadri di pittura... ritrovati l'anno 1635 nelle stanze del Palazzo di Torino, a Mirafiori, et i migliori del castello di Rivoli, con l'espressione della qualità d'essi, e de' nomi de' pittori... ». In questo catalogo, pubblicato dal Vesme in appendice al suo citato studio su *La Regia Pinacoteca di Torino*, fioccano le attribuzioni ai più grandi artisti italiani e stranieri (il Della Corgna era ritenuto dal conte Ludovico d'Agliè ottimo « intendente della bontà de' quadri e della diversità delle mani... »), attribuzioni che, naturalmente, furono rivedute e modificate in tempi più recenti; ed è gustoso poi notare che, a proposito della « qualità », ogni volta che il compilatore

s'imbatte in un quadro da lui dipinto non manca di postillare: « Buono ».

Ma come in vent'anni di guerra e d'occupazione straniera, sotto Carlo III, gran parte dell'antico patrimonio artistico sabaudo era andato disperso, così un disastro non minore s'abbattè sulle collezioni ducali sotto Carlo Emanuele II, quando il 5 dicembre 1667 un incendio distrusse in gran parte la galleria costruita dal suo avo. « Questo infelice evento — scrive il Vesme (op. cit.), che dà al sinistro la data 1659 — sul quale mancano i particolari, spiega la scomparsa di tante insigni pitture descritte nel catalogo del Della Corgna come esistenti in quell'edificio ». E infatti, se il pittore romano s'era mostrato alquanto generoso nelle attribuzioni illustri (saranno stati davvero di Raffaello i quattro dipinti rubati nel 1646 « nella picciola galleria di Palazzo Reale »?), non v'è dubbio che autentici tesori andarono perduti; nè valsero a sostituirli, almeno nella qualità, gli abbondantissimi acquisti ordinati a casaccio dall'impaziente Carlo Emanuele II per ornare il Palazzo Reale rifatto ed ingrandito da Amedeo di Castellamonte, il nuovo castello della Venaria e la ripristinata galleria. « Voglio havere delli quadri di prospettive, paesi, frutti, battaglie, marine, bambocci, faccie di belle donne; ma non voglio spender più di tre in quattro doppie il pezzo », egli scriveva al suo agente romano; e non era il miglior modo d'ottenere dei capolavori. La sua maggior benemerenza verso la pittura fu forse quella d'aver fatto venire a Torino, come pittore di Corte, il fiammingo Giovanni Miel, che nella capitale sabauda lavorò abbondantemente, e vi morì nel 1664.

Chi conosce le vicende politiche e militari del Piemonte tra la fine del secolo XVII e il principio del XVIII, agevolmente immagina qual sorte possa esser toccata a tante e tante opere delle collezioni ducali. Nel 1635 il catalogo del Della Corgna enumerava nel solo castello di Rivoli ben centoquarantotto ritratti grandi e piccoli, ottimi o mediocri, tra i quali uno a mezza figura di Filippo II, di Tiziano. La maggior parte di questa iconoteca andò distrutta nell'incendio del castello, appiccato dalle truppe del Catinat nel 1691. Probabilmente l'unico ritratto importante superstite è quello di Carlo I d'Inghilterra, dipinto dal Mytens con la collaborazione dello

Steenwick, dono del sovrano inglese a Vittorio Amedeo I, ed oggi conservato nella Galleria Sabauda. Abbandonata a se stessa in tempi calamitosi, la sontuosa « delizia » di Mirafiori finì ad esser diroccata dalle piene del Sangone, e vi perirono anche i quadri che l'adornavano, per lo più paesaggi, vedute di città e nature morte. Nuovi incendi e nuovi saccheggi avvennero quando la guerra strinse Torino e le ville ducali, dal Parco alla Venaria, furono occupate dagli assedianti. S'aggiunga un altro depauperamento ricordato dal Vesme: il dono di nove quadri di Tiziano (od attribuiti a Tiziano) fatto al duca di Malborough da Vittorio Amedeo II.

Gli ultimi due decenni del regno di quest'ultimo trascorsero invece propizi all'arricchimento artistico della capitale piemontese. Anzitutto la presenza a Torino di Filippo Juvarra giovò largamente al raffinamento del gusto; e certo l'architetto avrebbe posto un freno ad ogni inutile acquisto tipo quelli di Carlo Emanuele II. Gli stessi pittori che lavorarono a Corte o per la Corte — dal Van Loo al Pannini, dal Solimena a Sebastiano Ricci — durante la sua dittatura artistica, sono in genere d'un livello più alto dei precedenti. A sua volta Carlo Emanuele III, preoccupato — come osserva il Vesme — di restituire alle raccolte reali la loro primitiva dignità, seppe scegliere con oculatezza, e l'acquisto fatto nel 1741 di centosettantotto quadri, presso la principessa Vittoria di Carignano-Soissons, erede del grande principe Eugenio di Savoia, fu senza dubbio il più importante nell'intera storia delle collezioni sabaude: le pitture soprattutto fiamminghe ed olandesi già radunate dal sommo capitano nel suo stupendo palazzo del Belvedere a Vienna, costituiscono anche oggi il maggior vanto della pinacoteca torinese, od almeno son quelle che — con le opere di scuola piemontese — meglio la caratterizzano fra le quadrerie italiane, su di essa richiamando l'interesse di tutti gli studiosi ed amatori dell'arte delle Fiandre e dei Paesi Bassi. Quasi quattro anni durarono le complicate trattative fra la principessa Vittoria ed il Re di Sardegna, conchiuse finalmente il 21 aprile 1741 in base a un prezzo di 90.000 lire di Piemonte, oltre 1000 ducati per i dieci quadri dell'Huchtemburg, rappresentanti le battaglie del principe Eugenio. L'imponente ritratto equestre di Tomaso di Savoia,

dipinto dal Van Dyck, fu invece un dono personale della principessa a Carlo Emanuele III.

Purtroppo questo sovrano, mal consigliato da un eccesso di scrupolo religioso, si lasciò indurre ad un atto addirittura sacrilego nei riguardi dell'arte: cedendo alle insistenze del suo confessore, il canonico Giovanni Pietro Costa, diede ordine di distruggere trentotto quadri di nudi. Roberto d'Azeglio ha riportato nei suoi *Studi storici e archeologici* (op. cit.) l'elenco dei dipinti condannati al fuoco, compilato secondo il giudizio del teologo iconoclasta; e fra questi una « Venere nuda, corricata con cupido che la baccia », data al « pittor Michelangelo Buonarrota », e una « Venere nuda, corricata sopra un panno rosso con Amore da canto, et vista di marina » assegnata a Paolo Veronese: due nomi che avrebbero dovuto far tremare il fanatico canonico « alla presenza » del quale (egli voleva esser ben certo della distruzione) furono « lacerati » e poi dati alle fiamme i quadri incriminati. I posteri s'augurano che si trattasse d'una delle molte attribuzioni assai avventate di cui pullulano i cataloghi antichi; è invece molto probabile che la « Venere nuda corricata sopra un letto con Amore, un huomo et un cagnolino a suoi piedi » fosse proprio quella dipinta da Paris Bordone per la duchessa Margherita, moglie di Emanuele Filiberto, cioè il quadro citato dal Vasari.

Ma la gravità dell'episodio vandalico non regge il confronto con il depauperamento della quadreria sabauda verificatosi tra la fine del secolo XVIII e il principio del XIX, conseguenza della Rivoluzione francese e dell'occupazione del Piemonte. Minutamente Alessandro Baudi di Vesme ha narrato (op. cit.) le successive spogliazioni dei palazzi reali in quel tempestoso periodo: basti qui riassumerle, osservando però che il diligente studioso intese forse un poco sminuire il danno subìto dal patrimonio artistico piemontese quando affermò che « la parte maggiore, tanto rispetto al numero che rispetto al valore, dei quadri tolti al Real Palazzo dai generali e dai commissari repubblicani, ritornò all'antica sede negli anni 1815 e '16 », e che il furto (perchè propriamente di furto s'ha da parlare) si limitò a sessanta o settanta quadri e a trentaquattro miniature del Ramelli. Egli stesso dovette tuttavia convenire che

tra le opere sparite parecchie erano « di pregio inestimabile », come ad esempio una *Visitazione della Vergine* di Rembrandt, emigrata poi in Inghilterra; e, se non di pregio inestimabile, di alto valore, i due Albani, i due Reni, il Nuvolone, il Bruegel, i due Poussin, il Subleyras, rimasti a Bruxelles, Grenoble, Tolosa, Digione, Lione, Montpellier, Tours, Versailles.

Si cominciò col forzato « regalo » della *Donna idropica* del Dou, oggi al Louvre, del rinunciatario Carlo Emanuele IV al generale Clausel nel 1798; seguì l'anno dopo la spedizione a Parigi di quaranta quadri, fra i più insigni, di Palazzo Reale; poi fu la volta del generale Fiorella che s'appropriò di venticinque pitture e trentaquattro ritratti in miniatura; del generale Dupont, che prima di lasciare l'incarico di ministro straordinario scelse altri dieci dipinti; del generale Soult, il quale, di passaggio per Torino, ne pretese dodici; del generale Jourdan che fra il 1801 e il 1802 ne carpì settantaquattro. Non fu da meno la Commissione provvisoria di Governo nel tagliarsi abbondanti fette dalla torta: lo storiografo Carlo Botta, ad esempio (dieci quadri), ed il poligrafo Modesto Paroletti, autore, più tardi, di *Turin et ses curiosités*. Ormai il Palazzo Reale era divenuto una specie di riserva di pesca; e quando fu decisa la fondazione d'un pubblico museo annesso all'Accademia di Belle Arti (decisione mai tradotta compiutamente in atto), centotrentotto pitture, settantasette miniature, due sculture, sei vasi giapponesi vennero incassati e spediti al palazzo universitario di via Po: oggetti che dovettero in seguito fare il viaggio inverso allorchè Napoleone, divenuto imperatore, ordinò che l'antica dimora sabauda divenisse uno dei tanti palazzi imperiali, convenientemente arredato. Con la Restaurazione, e precisamente dal 24 agosto 1815, cominciò il lungo ed arduo lavoro di ricupero, tenacemente condotto dall'archivista avvocato Ludovico Costa, il quale non esitò ad impiegare la forza per penetrare nel Louvre, fra le ingiurie e le minacce popolari. Dei quadri sottratti dal Fiorella non si seppe però più nulla; col Soult e col Dupont fallì ogni tentativo di approccio; il Jourdan accondiscese a restituire una cinquantina di dipinti, ridotti in pessimo stato; il Botta rispose d'aver già consegnato nel 1804 al conte Salmatoris, prefetto del

Palazzo Imperiale, le opere asportate; e il Paroletti acconsentì a privarsi del suo piccolo bottino.

Quando dunque Carlo Alberto deliberò di render pubblica la quadreria dei suoi antenati in Palazzo Madama, le opere esposte potevano esser considerate vittoriose d'una lunghissima serie di traversie; e quasi ad ogni quadro si connetteva una storia avventurosa. Se molti dipinti — lo si è visto — erano periti, nuovi acquisti avevano in parte compensato le perdite. Il complesso, ad ogni modo, si presentava tale da giustificare la soddisfazione dei colti e degli amatori d'arte per il gesto liberale del sovrano, la cui intenzione era chiarita dall'epigrafe collocata all'ingresso della pinacoteca: « Il Re Carlo Alberto — le preclare opere dei sommi maestri — onde s'adornava la reggia dei suoi maggiori — con reale munificenza — qui fece in bell'ordine disporre — per che meglio considerate — servano all'incremento delle arti belle. Il trenta settembre dell'anno MDCCCXXXII ».

Restava ora da illustrare degnamente un istituto così inconsueto a Torino, e Roberto d'Azeglio, primo direttore della nuova « Reale Galleria », vi s'accinse con l'opera già qui citata, impresa editoriale durata un decennio la cui spesa superò il mezzo milione di lire, somma enorme se si considera il valore della moneta d'allora. Prolissamente, ma con osservazioni qua e là non prive di acume, le opere più importanti vi sono commentate; e, in numero di centosessantacinque, riprodotte con « rami eseguiti di mezza macchia ed avanzati a bulino e a punta secca, affidati ai più valenti Artisti d'Italia », nel campo dell'incisione, dal Lasinio al Toschi.

Nel 1860, quattro anni dopo che Roberto d'Azeglio ne aveva ceduto al fratello Massimo la direzione, la galleria passava in proprietà dello Stato, alle dipendenze del Ministero della Pubblica Istruzione, e nel 1865 veniva trasferita nel guariniano palazzo dell'Accademia delle Scienze, al secondo piano, dov'è tuttora in attesa d'una miglior sistemazione. Si succedettero quali direttori effettivi o incaricati, dopo Roberto e Massimo d'Azeglio, Luigi Gandolfi, Francesco Gamba, Carlo Arpesani, Alessandro Baudi di Vesme, Guglielmo Pacchioni, Giulio Carlo Argan, Bruno Molajoli, Anna

Maria Brizio, Noemi Gabrielli; e ciascuno modificò attribuzioni, ritoccò o rinnovò l'ordinamento, confinò nei depositi o ne tolse quadri, ne fece ripulire e restaurare, mentre il numero delle opere, per rari acquisti e assai più frequenti doni e lasciti, andava aumentando fino ad oltre settecento. Nel lungo periodo della sua direzione il Vesme curò, come s'è detto, un ottimo catalogo la cui ultima edizione (1909) è da tempo esaurita, e che comunque andrebbe sostituito da un altro redatto in base a più moderni orientamenti critici ed alle più recenti scoperte. Il Pacchioni nel 1932 pubblicò negli « Itinerari dei musei e monumenti d'Italia » un volumetto illustrato su *La Regia Pinacoteca di Torino* (Roma, Libreria dello Stato) — preciso di notizie nelle otto paginette di testo, ma inadeguato a così importante quadreria — nel quale auspicò che il titolo di « Pinacoteca di Torino » dato a quella che alla sua fondazione s'era chiamata « Reale Galleria », fosse sostituito da « altro che meglio ne indicasse la sua originaria formazione sabauda »; come infatti avvenne di lì a poco, in seguito ad apposito decreto, con la nuova denominazione di « Galleria Sabauda », meno burocratica della precedente e più rispondente a una realtà storica; allo stesso modo che si dice « Galleria Estense » e non « Galleria di Modena », « Galleria Carrara » e non « Galleria di Bergamo », e che alla « Galleria Borghese » o al « Museo Poldi Pezzoli » si sono doverosamente conservati i nomi dei fondatori o degli antichi privati proprietari, anche dopo la pubblica acquisizione.

Purtroppo, fra i maggiori musei italiani la Galleria Sabauda non gode della fama che le sarebbe dovuta per la raccolta — senza paragone in Italia — di dipinti fiamminghi e olandesi (assai più note, queste opere, e pregiate e studiate all'estero che non nel nostro paese) e per alcuni altri capolavori nostrani, dal *Tobia e l'Angelo* del Pollaiuolo al *Venere e Marte* e alla *Cena in casa di Simone fariseo* del Veronese. Ciò è dovuto a varie cause. Anzitutto al pregiudizio che i monumenti, le collezioni, in genere le cose d'arte torinesi siano, se non proprio trascurabili, almeno molto modeste nei confronti di quelle delle maggiori e medie città italiane. Non per nulla Torino è considerata città non « turistica », una città, sì, piacevole, attiva,

garbata, ma dove per lo più si fa breve tappa venendo da oltralpe per muovere verso le regioni veramente « artistiche », o viceversa per recarsi, da altri luoghi della Penisola, nelle splendide valli piemontesi. Questo pregiudizio, che non tien conto nemmeno della mirabile fioritura barocca così chiaramente visibile nell'antica capitale sabauda, e che solo di recente si cominciò a tentar di dissipare (restando tuttavia sorda la maggior parte degli italiani), è deplorevolmente radicato persino nelle autorità statali, e fra gli stessi più autorevoli funzionari della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. Inoltre, si deve riconoscere che le tetre sale, male illuminate, gelide l'inverno ed affocate l'estate, del palazzo guariniano ov'è allogata la insigne quadreria torinese, sono — dopo la fatica di un erto scalone privo d'ascensore — assai poco invitanti ad una visita proficua e piacevole, e assolutamente inadatte al godimento delle opere che vi sono esposte. Più volte si prospettò la necessità d'un trasferimento di queste in più acconcia sede, si ventilarono in proposito progetti vari. Probabilmente con spesa non troppo gravosa e con modificazioni accorte gli ambienti attuali potrebbero essere di molto migliorati, solo che finalmente si proporzionasse denaro ed impegno all'importanza della Galleria Sabauda. Ma questo è un argomento che esula dai fini della presente monografia.

La quale, liberalmente voluta dall'Istituto Bancario San Paolo di Torino, nella scarsezza di pubblicazioni sulla quadreria torinese intende contribuire a diffonderne la conoscenza offrendo le riproduzioni a colori, accompagnate da un breve commento storico, di ventiquattro sue opere scelte fra quelle di più alto valore artistico o particolarmente interessanti come espressione di gusto. Nel comporre questa antologia si è tenuto conto anzitutto della qualità dei dipinti, poi dei caratteri onde principalmente si distingue la Galleria Sabauda: perciò, anzichè includere autori ben più significativamente rappresentati in altre pinacoteche, si è preferito scegliere in prevalenza pitture fiamminghe, olandesi, piemontesi, o attinenti — come la *Veduta* del Bellotto — a Torino. Riguardo il lavoro di riproduzione a colori — lavoro che è stato facilitato con la maggior comprensione e cortesia desiderabili dalla Soprintendenza alle Gallerie del Piemonte e dalla Direzione della « Sabauda », cui va dunque il più

caldo ringraziamento — si è tentato non tanto d'ottenere tavole genericamente, per il loro effetto coloristico, soddisfacenti l'occhio, quali spesso si ritrovano anche in libri di costo elevatissimo posti in commercio da editori di gran fama, quanto immagini il più possibile fedeli nei colori e nei toni agli originali. Perciò tutti i quadri qui riprodotti sono stati appositamente fotografati e cromaticamente selezionati, e tecnici specializzati, sotto la direzione artistica del curatore di questa monografia, hanno diligentemente e a lungo lavorato per raggiungere quel risultato che i mezzi tipografici odierni possono consentire. Quanto al carattere dell'edizione, si è voluto intonarla al gusto del tempo (terzo decennio dell'Ottocento) in cui l'antica quadreria privata dei conti e duchi di Savoia, poi re di Sardegna, divenne la pubblica pinacoteca di Torino.

MARZIANO BERNARDI

Il Palazzo dell'Accademia delle Scienze, sede attuale della Galleria Sabauda. Incisione di Federico Salathé, da un disegno del 1851 di Carlo Bossoli.

ROBERTO D'AZEGLIO
consigliere di Carlo Alberto per la fondazione
della «Reale Galleria di Torino» e primo direttore di questa.

LE
VENTIQUATTRO
OPERE

BERNARDO DADDI

(fiorentino, da identificarsi presumibilmente con Bernardus de Florentia; nato sul finire del sec. XIII; notizie dal 1320; morto secondo il Milanesi nel 1350, secondo il Berenson dopo il 1355, secondo il Coletti nell'agosto 1348; anche il Toesca propende per quest'ultima data)

Incoronazione della Vergine

(su legno: alt. m. 0,43, largh. m. 0,26)

Proveniente dall'eredità dei coniugi Falletti di Barolo, questo dipinto che il Vesme definì di « maniera di Giotto » e il Van Marle di scuola di Bernardo Daddi (da accostarsi all'*Incoronazione* del Museo di Altenburg), mentre il Berenson lo assegna senz'altro a quest'ultimo, è evidentemente la parte centrale d'uno di quei tanti trittichetti o altaroli che nella loro « versione » da senese a fiorentina furono — come chiarì il Coletti — specialmente diffusi dal Daddi: tipico esempio il minuscolo trittico dell'Orfanotrofio del Bigallo, del 1333, che al quadretto della Galleria Sabauda può essere avvicinato nella caratteristica impaginazione delle due diverse scene centrali, mentre le teste delle sante sono paragonabili piuttosto con quelle della Maestà d'Orsanmichele. Come le due ali laterali, manca a quest'opera la parte inferiore, dove probabilmente stavano le due figure oranti quali si vedono nel trittichetto del Bigallo e in quello tanto simile di Taddeo Gaddi, del Museo Federico di Berlino. Tra gli schemi trecenteschi dell'Incoronazione, uno dei più vicini a questo daddiano è quello della tavola della collezione Rothemere di Londra, che alla mostra giottesca di Firenze del 1937 fu inviata con un'attribuzione a Giotto del Borenius, ma che è opera dovuta a pittore della cerchia del maestro.

GUIDO O GUIDOLINO DI PIETRO, poi FRA GIOVANNI DA FIESOLE, detto il BEATO ANGELICO

(n. presso Vicchio di Mugello c. 1387, m. a Roma il 18 marzo 1455)

Madonna col Bambino

(su legno: alt. m. 1,05, largh. m. 0,65)

Appartenne, a Firenze, al principe Michele di Demetrio Boutourlin, passò alla collezione Sandrini, e nel 1852 fu acquistata dalla Galleria Sabauda presso il barone Garriod. Restaurata nel secolo scorso, venne recentemente ripulita dal prof. Ettore Patrito, che riscontrò genuina ed integra la pittura, tolte alcune probabili minime aggiunte decorative nelle parti dorate. La Vergine è, nel tipo e nella posa, simile a quella del Tabernacolo dei Linaiuoli ed a quella affrescata nel corridoio delle celle del Convento di S. Marco, nella quale si ritrovano le medesime lesene scannellate e sormontate dai capitelli corinzi; il Bambino è nudo come quello del trittico di Cortona e della pala d'altare per la chiesa di S. Marco, ma seduto, invece che in piedi, sulle ginocchia della Madonna, e assai più articolato nel movimento.

SOL IVSTITIÆ MISERERE NOBIS

ANTONIO BENCI detto del POLLAIUOLO

(n. a Firenze nel 1429, m. a Roma nel 1498)

Tobia (Tobiolo) e l'angelo Raffaele

(su legno: alt. m. 1,87, largh. m. 1,18)

Scrisse il Vasari nella *Vita* di Antonio e Piero (1443-96) del Pollaiuolo: « Dipinsero ancora in San Michele in Orto, in un pilastro, in tela, a olio, un Angelo Raffaello con Tobia »; e questo dipinto fu ritenuto smarrito. Al passo vasariano il Milanesi fece due annotazioni. Prima: « Una tavola collo stesso soggetto, di figure grandi al vero, noi abbiamo veduto, di questi giorni, in casa dei signori Tolomei in via de' Ginori, venutavi da Majano. Precede i viandanti un piccolo cagnolino bianco. Il giovinetto Tobia si appoggia al sinistro braccio dell'alato condottiero, tenendo colla sinistra il pesce. Questo dipinto, alquanto arido, rivela molto evidentemente la mano di Antonio ». Seconda: « La tela che era in Orsanmichele si vede oggi nella Galleria di Torino ». Per accettare quest'ultima affermazione bisogna supporre che il Vasari abbia scritto per errore *tela* anzichè *tavola*, o che l'errore sia di stampa: ipotesi plausibile anche perchè i dipinti non murali dei Pollaiuolo sono quasi tutti su legno. Non è quindi improbabile che il quadro Tolomei fosse quello d'Orsanmichele, e che da casa Tolomei sia passato al barone Garriod, il quale verso il 1865 lo vendette alla Galleria Sabauda: infatti la descrizione del Milanesi risponde perfettamente al dipinto torinese. Prevale ora l'opinione che l'opera sia da ascriversi ad Antonio (certo suo è tutto il paesaggio), anche se Piero possa in qualche parte aver collaborato col fratello. Questo capolavoro fu esposto alla « Mostra d'arte italiana » di Londra del 1930, ed alla « Mostra d'arte italiana » di Parigi del 1935.

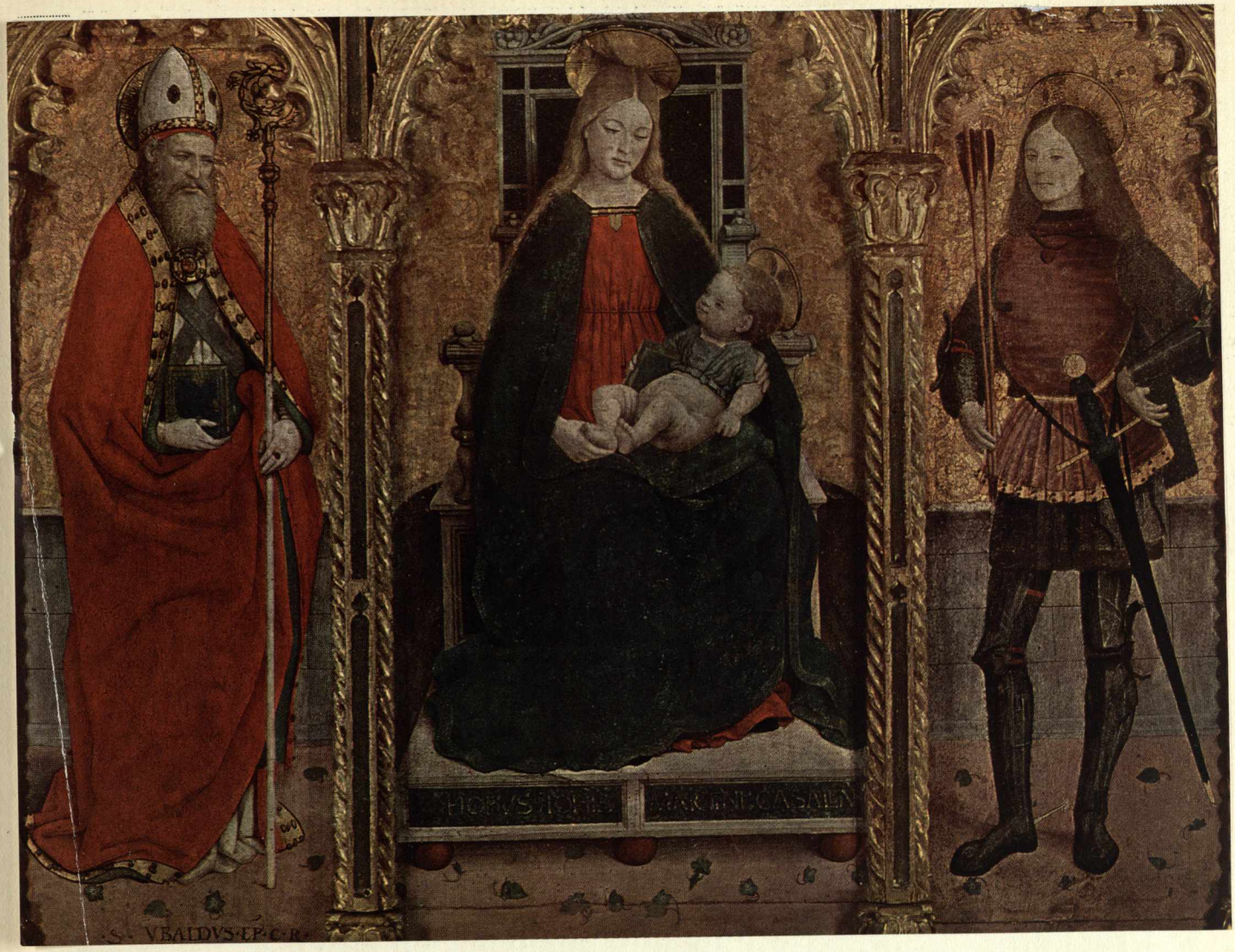
GIOVANNI MARTINO SPANZOTTI

(n. a Casale Monferrato intorno al 1456, m. probabilmente a Chivasso fra il 1526 e il 1528)

Madonna col Bambino fra S. Ubaldo e S. Sebastiano

(su legno: pannello centrale alt. m. 1,18, largh. m. 0,52; pannello sinistro alt. m. 1,05, largh. m. 0,355; pannello destro alt. m. 1, largh. m. 0,34. Il pannello centrale reca la scritta sulla base del trono della Madonna: « Hopus Iohis Martini Casalen »)

Questo trittico, unica opera firmata fra quante si conoscono del capo-scuola piemontese che fu maestro di Defendente Ferrari e di Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, è di importanza fondamentale per l'indagine dello stile dello Spanzotti; e per il suo arcaismo può essere considerato uno dei primi dipinti spanzottiani pervenutici, databile fra il 1480 e il 1490. La parte centrale fu rinvenuta a Serralunga Monferrato, presso Casale, ed acquistata dalla Galleria Sabauda nel 1899; i due pannelli laterali, provenienti da Vercelli, vennero successivamente ritrovati e comprati presso collezionisti, e riuniti a trittico nel 1923, completate le cornici, delle quali solo una parte è originale. Date le proporzioni dell'insieme è presumibile che manchi una predella. Questo trittico, che alle influenze lombardesche del Foppa unisce elementi francesizzanti pervenuti allo Spanzotti con la tarda corrente gotica internazionale in cui l'arte sua si formò, fu esposto alla « Mostra d'arte antica » di Roma del 1932, ed alla « Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte » del 1938 a Torino.


S. VBALDVS·EP·C·R

DEFENDENTE FERRARI

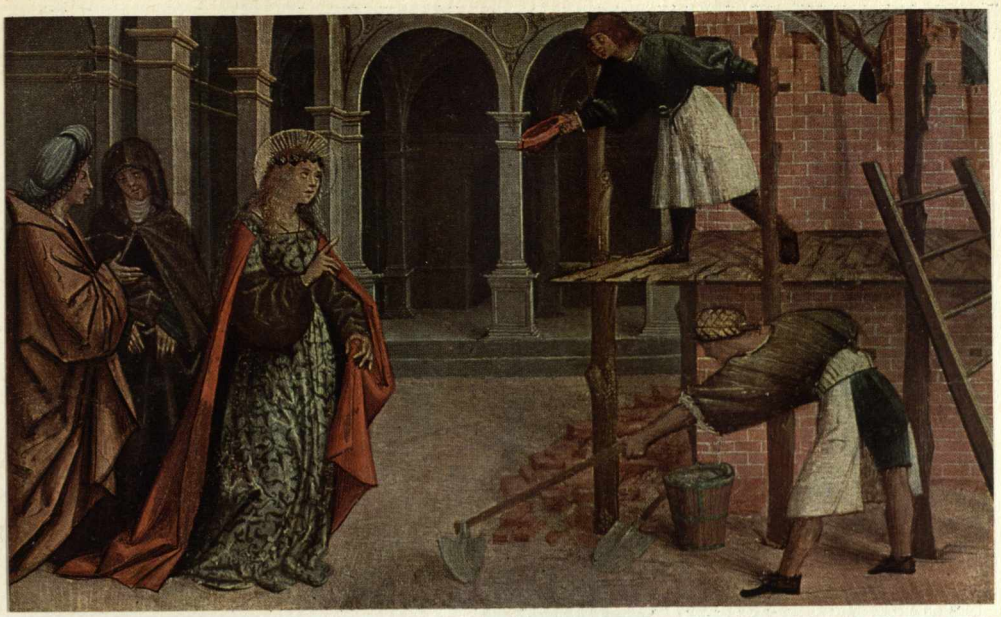
(n. a Chivasso; operoso in Piemonte fra il 1500 e il 1535)

DUE SCOMPARTI DELLA PREDELLA DEL TRITTICO

LA MADONNA, S. BARBARA E S. MICHELE

(su legno: misure del trittico: parte centrale alt. m. 3,50, parti laterali alt. m. 2,60, largh. complessiva m. 2,65; primo scomparto della predella alt. m. 0,255, largh. m. 0,41; secondo scomparto alt. m. 0,255, largh. m. 0,52)

Questo trittico proviene dalla chiesa di S. Maria in Borgo Vecchio di Avigliana, presso la quale fu comprato dalla Galleria Sabauda nel 1865. Al centro è la Madonna in trono col Bambino, a sinistra S. Barbara che presenta un devoto, erroneamente creduto il duca Carlo III di Savoia, a destra S. Michele Arcangelo in atto di uccidere il drago. Nei quattro scomparti della predella sono rappresentati episodi della vita di S. Barbara, la quale, essendo anche protettrice degli architetti e dei muratori, visita — nel primo scomparto — una costruzione ed è salutata da uno dei due operai; nel secondo, la santa è trascinata davanti al giudice che la condannerà al supplizio. L'intera opera è racchiusa nella sua bella cornice originale, ed è ritenuta una delle più tipiche dell'arte di Defendente, del periodo della maturità dell'artista piemontese, probabilmente anteriore al 1530.



GAUDENZIO FERRARI

(n. a Valduggia in Valsesia circa il 1471 o intorno al 1480, m. a Milano il 31 gennaio 1546)

GIOACHINO SCACCIATO DAL TEMPIO

(su legno: alt. m. 0,89, largh. m. 0,59)

La tavola fece parte di un complesso di dipinti narranti le storie di S. Gioachino e S. Anna, di cui esistono nella Galleria Sabauda, tutte, come questa, provenienti dal Novarese (acquistate nel 1865) e pressochè delle stesse dimensioni, altre tre tavole: *L'incontro di S. Gioachino e S. Anna*, *S. Anna con la Madonna e il Bambino Gesù*, *Il Padre Eterno*. I quattro bellissimi pannelli, recentemente restituiti dalla ripulitura al loro primitivo delicato colore e alla finezza del loro disegno, appartengono al periodo giovanile di Gaudenzio, che di solito si fa terminare con la fine dell'esecuzione (1513) degli affreschi della parete divisoria di S. Maria delle Grazie in Varallo: e sono anteriori all'ancona a sei scomparti della chiesa collegiata di S. Maria d'Arona, quasi contemporanei agli affreschi della cappella di S. Margherita nella chiesa di S. Maria delle Grazie a Varallo: appartengono quindi alle primissime opere pervenuteci del maestro. Nel Museo di Varallo si conserva il disegno originale della testa del sacerdote raffigurato in questa tavola che fu esposta alla « Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte » del 1938 a Torino, ed alla mostra gaudenziana di Varallo del 1950.

GAUDENZIO FERRARI

(n. a Valduggia in Valsesia circa il 1471 o intorno al 1480, m. a Milano il 31 gennaio 1546)

La Crocifissione

(su tela: alt. m. 1,73, largh. m. 1,76)

Proveniente da Casale Monferrato dove intorno al 1830 apparteneva alla famiglia Crescia, questa splendida tempera, mossa, libera, ariosa, è da considerarsi uno dei maggiori capolavori gaudenziani. Tralasciando la *Crocifissione* della cappella XXXVIII del Sacro Monte di Varallo dove « il peso dell'azione è interamente sopportato dai gruppi di plastica » (A. M. Brizio), ed attenendoci alle altre tre *Crocifissioni* gaudenziane, quella della chiesa di S. Maria delle Grazie di Varallo (1513), quella della chiesa di S. Cristoforo a Vercelli (c. 1530), e quella della chiesa di S. Maria delle Grazie a Milano (1542), è evidente che l'affresco vercellese è iconograficamente il più vicino alla tela torinese, nella quale però — unico esempio fra le maggiori *Crocifissioni* di Gaudenzio — il Cristo non è fiancheggiato dai due ladroni. Questi invece appaiono nella piccola *Crocifissione* della collezione Carli di Ravenna, che fu esposta alla mostra gaudenziana di Varallo nel 1950, e che può essere ritenuta il bozzetto del presente dipinto. La tempera della Galleria Sabauda fu esposta a Parigi nel 1935 alla « Mostra d'arte italiana » e alla « Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte » del 1938 a Torino.

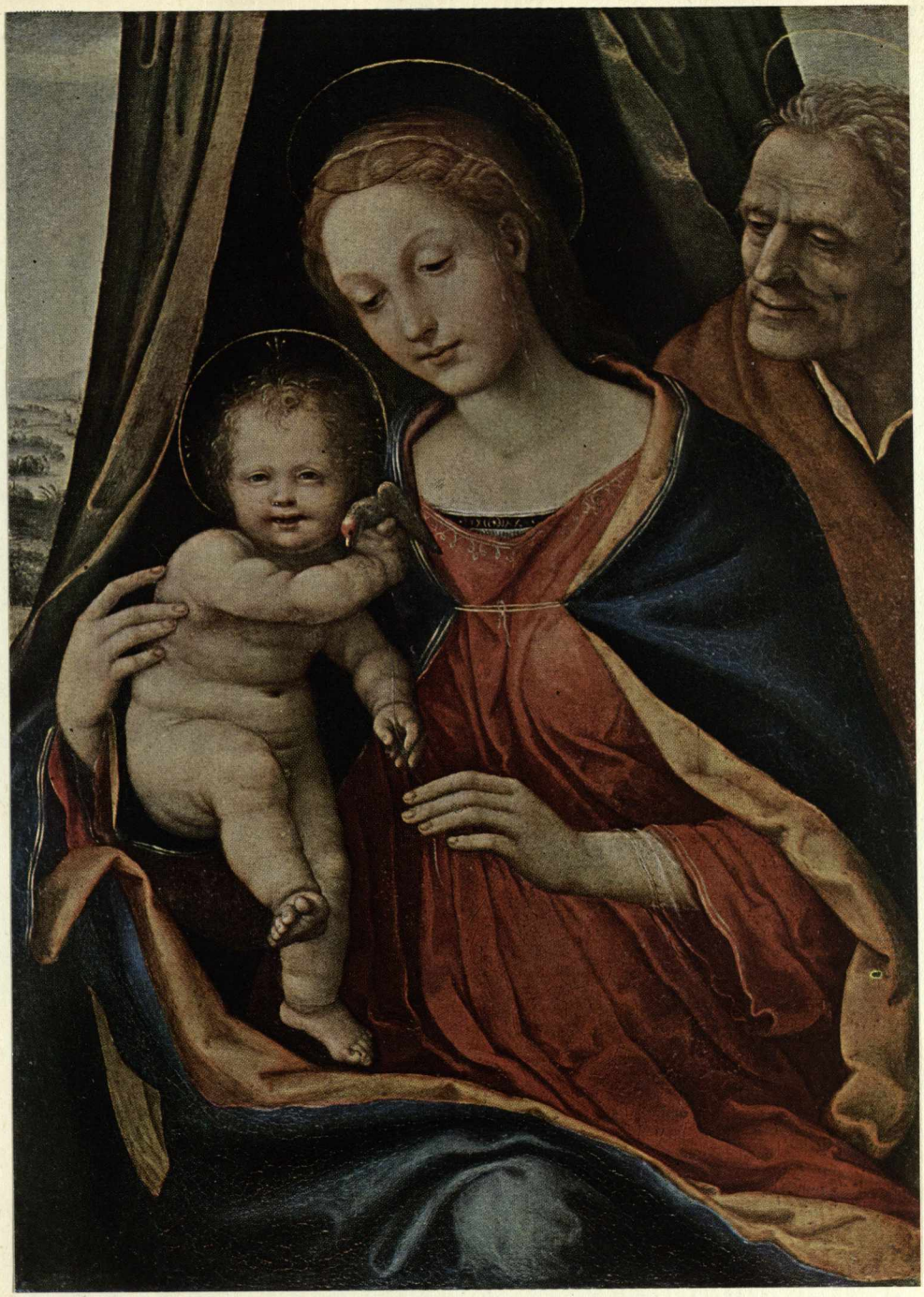
GIOVANNI ANTONIO BAZZI DETTO IL SODOMA

(n. a Vercelli nel 1477, m. a Siena il 15 febbraio 1549)

SACRA FAMIGLIA

(su legno: alt. m. 0,66, largh. m. 0,48)

Proveniente dalla Casa Tolomei di Siena, questa tavola fu acquistata dalla Galleria Sabauda presso il barone Garriod nel 1839. Il Berenson la considera opera giovanile, il Gielly la datò intorno al 1505, la Priuli Bon e il Segard verso il 1513, opinione accolta anche dal Carli; è comunque opera della maniera più tipica del Sodoma, assai simile ad altra sua *Sacra Famiglia* della pinacoteca di Monaco. Fu esposta nel 1950 a Vercelli, nella mostra allestita per celebrare il quarto centenario della morte del Bazzi.



PAOLO CALIARI DETTO IL VERONESE

(n. a Verona nel 1528, m. a Venezia il 19 aprile 1588)

LA CENA IN CASA DI SIMONE FARISEO

(su tela: alt. m. 3,15, largh. m. 4,51)

Già nell'edizione delle *Vite* del 1568 il Vasari, parlando di Paolo Veronese nella vita del Sanmicheli, così descriveva questo capolavoro: « In Verona, nel refettorio di San Nazaro, monasterio de' monaci neri, ha fatto in un gran quadro di tela la cena che fece Simon lebroso al Signore, quando la peccatrice se gli gettò a' piedi; con molte figure, ritratti di naturale, e prospettive rarissime, e sotto la mensa sono due cani tanto belli che paiono vivi e naturali, e più lontano certi storpiati ottimamente lavorati ». Il Ridolfi nelle sue *Maraviglie dell'arte* assegnò l'esecuzione dell'opera al 1560 circa, durante una gita fatta da Paolo a Verona; e la data è confermata dai caratteri della pittura veronesiana di quel periodo, anche se dall'Hadeln al Berenson si è voluto spostarla di qualche anno innanzi. I monaci di San Nazaro intorno al 1646 vendettero questa *Cena* ai genovesi Spinola per 7000 scudi d'argento, sostituendola con una copia del Ridolfi; quindi il quadro passò ai marchesi Durazzo, dai quali Carlo Felice acquistò nel 1824 il palazzo con tutti i suoi oggetti d'arte; e in quell'occasione la tela del Caliari fu valutata 100.000 lire genovesi. Nel 1837 Carlo Alberto ordinò che fosse trasferita nella Galleria da lui creata, e per non urtare la gelosa suscettibilità dei genovesi il trasporto fu fatto nascostamente, in un convoglio d'artiglieria, e si dovette sostituire l'originale con una copia eseguita da Davide Corte, prima di esporlo a Torino nel 1838. Un passo del Ridolfi dove è detto che Paolo « ... sopra a' cantonali della historia finse due Satire nella diformità loro bellissime », fece supporre cancellate queste due satiresse e ridipinti gli angoli superiori della tela. L'accenno del Ridolfi fu in seguito interpretato come da riferirsi a una decorazione con grottesche dipinta dal Caliari intorno al quadro a guisa di cornice nel luogo d'origine, e poi distrutta. Sta comunque il fatto che nella tela è visibilissimo il ritocco (o la sostituzione) dei due « cantonali » superiori. Nella vasta produzione del Veronese questa *Cena*, incisa in rame da Gerolamo Scotto, copiata dal Tiepolo (la copia è nella collezione Barlow di Londra) e da vari altri pittori, tiene un posto altissimo, e fu unanimemente giudicata uno dei maggiori capolavori della « Mostra di Paolo Veronese » allestita a Venezia nel 1939. Il Pallucchini la ritiene la più bella delle *Cene* veronesiane.

ORAZIO GENTILESCHI (Lomi)

(n. a Pisa c. 1565, m. a Londra nel 1647)

L'Annunciazione

(su tela: alt. m. 2,86, largh. m. 1,96)

Per sdebitarsi con il duca Carlo Emanuele I della generosità con cui questi l'aveva trattato acquistandogli un quadro rappresentante Lot e le figlie, il Gentileschi eseguì questa *Annunciazione* nel 1623 a Genova (dove dimorava da due anni) e la inviò in dono al principe sabaudo. Già nel 1916 Roberto Longhi ravvisava nell'incantevole dipinto quasi un'anticipazione delle « finezze più ineffabili » di Pieter de Hooch e di Vermeer di Delft; accostamento che non stupisce nei confronti del grande seguace caravaggesco, in quanto anche la deliziosa *Testa di ragazza* della collezione Benn di Londra, ora ascritta al Gentileschi, fu in precedenza data, fra gli altri, al Vermeer. L'opera fu inclusa tra i quadri delle raccolte reali sarde che durante l'occupazione francese nel 1799 furono spediti a Parigi. Fu esposta a Firenze nel 1922 alla « Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento », a Parigi nel 1935 alla « Mostra d'arte italiana », a Milano nel 1951 alla « Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi ». Nella chiesa di San Siro a Genova si conserva un'*Annunciazione* del Gentileschi simile a questa; ma il quadro torinese è di qualità superiore.

BERNARDO BELLOTTO DETTO IL CANALETTO

(n. a Venezia il 30 gennaio 1720, m. a Varsavia il 17 ottobre 1780)

VEDUTA DELL'ANTICO PONTE SUL PO A TORINO

(su tela: alt. m. 1,285, largh. m. 1,73;
firmato a sinistra in basso: « BERNARDO BELLOTTO D° IL CANALETTO F.e »)

Nell'estate 1745 il Bellotto dipinse due quadri a Torino per incarico del re di Sardegna Carlo Emanuele III, una veduta di Torino dal lato del giardino del palazzo reale e questa veduta del ponte sul Po; n'ebbe in pagamento 975 lire piemontesi per quadro, e non risulta che abbia dipinto altro in Piemonte, donde subito partì per recarsi a Monaco, poi a Dresda, a Vienna, a Varsavia, a Pietroburgo e di nuovo a Varsavia, chiamato in queste città dalla sua fama di vedutista. È questo dipinto — con la *Veduta della Gazzada* ch'è a Brera — il capolavoro italiano del nipote dell'altro, e più celebre, « Canaletto », Antonio Canal; e resta una delle più belle « vedute » del Settecento italiano. L'autore stesso dovette valutarne l'importanza, ritraendosi al cavalletto in primo piano a sinistra, con altri due personaggi, probabilmente artisti della Corte sabauda. L'opera è anche importante come documento, perchè mostra qual era il borgo di Po alla metà del Settecento, la chiesa del Monte dei Cappuccini con la cupola originaria del Vittozzi, l'esatto aspetto — prima di successive aggiunte — del lontano Castello del Valentino (il Brinckmann se ne valse per un suo studio su questo monumento), e quello assai primitivo dell'antico ponte, metà in legno e metà in muratura con un posto di guardia al suo centro, un poco più a monte di quello attuale napoleonico, terminato sotto Vittorio Emanuele I. Il quadro fu esposto alla «Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento» a Firenze nel 1922, alla « Mostra del Settecento italiano » del 1929 a Venezia, alla « Mostra d'arte italiana » a Londra nel 1930, alla « Mostra d'arte italiana » a Parigi nel 1935, alla « Mostra del Barocco piemontese » a Torino nel 1937.

JAN VAN EYCK

(n. ?, originario del Limburgo, forse a Maeseyck, m. a Bruges nel 1441)

San Francesco che riceve le stimmate

(su legno: alt. m. 0,295, largh. m. 0,335)

Già di proprietà di un religioso a Casale sul principio del secolo scorso, il dipinto fu acquistato dalla Galleria Sabauda nel 1866 presso il sig. Luigi Fascio, casalese. Nella collezione J. G. Johnson di Filadelfia esiste un quadro, pure dato con certezza al Van Eyck, pressochè identico a questo, salvo una lievissima variante nella testa del santo, ma di dimensioni minori (alt. m. 0,127, largh. m. 0,146), già della collezione Heytesbury cui era pervenuto nel 1830 da Lisbona. Il Puyvelde cita quest'ultimo e non menziona il quadro torinese, che pure, anche a giudizio del Coremans, è di qualità pittorica superiore, e che per di più è l'unico Van Eyck (escluse le miniature) esistente nelle pubbliche gallerie italiane. Viceversa il Friedländer riconferma l'attribuzione al Van Eyck d'entrambe le opere, datandole circa 1438 (opere, quindi, tarde), e identificandole coi due dipinti del maestro fiammingo rappresentanti San Francesco che riceve le stimmate, lasciati per testamento alle due figlie monache da Anselmo Adornes, nato a Bruges nel 1424, ma d'origine genovese. La provenienza da Lisbona del quadro di Filadelfia parrebbe contrastare con la data 1438, essendosi il Van Eyck recato a più riprese in Portogallo fra il 1427 e il 1429, dove avrebbe potuto eseguire il San Francesco di Filadelfia, come sostenne W. H. James Weale. L'ipotesi tuttavia cade se si accetta la tesi del Friedländer, e la presenza del quadro Johnson a Lisbona sul principio del sec. XIX deve ritenersi casuale, a meno di supporre che entrambe le opere — esattissima replica del medesimo soggetto, se pure in dimensioni diverse — siano state dipinte in Portogallo. Il *San Francesco* della Galleria Sabauda fu esposto nel 1930 alla «Mostra d'antica arte fiamminga» di Anversa.

INRI

ROGER VAN DER WEYDEN

(n. a Tournai verso il 1400, m. a Bruxelles il 16 giugno 1464)

Un devoto in orazione - La Visitazione

(su legno: alt. m. 0,89, largh. m. 0,36, ciascuna tavola)

Le due tavole sono le ali sinistra e destra di un trittico di cui si ignora ove sia la parte centrale. Nella seconda metà del sec. XVI fu segata ed asportata la testa del devoto (evidentemente un ritratto), sostituita da quella che ora si vede; ed il panneggiamento scuro venne ridipinto con tinta rosea. La testa originaria appartenne alla collezione E. Rothschild di Parigi. La vecchia attribuzione al Van der Weyden del Burckhardt fu ribadita dal Friedländer, che considera i due quadri opera giovanile del maestro, prossimi alla *Discesa dalla Croce* dell'Escurial, dipinta probabilmente fra il 1435 e il 1443. Il volto della Vergine è fisionomicamente identico a quello dell'*Annunciazione* del Museo Metropolitano di New York. Le due tavole furono esposte nella mostra di Bruxelles, «Cinq siècles d'art bruxellois» (1935), e in quella di Parigi, «De Van Eyck à Bruegel» (1935-36). L'opera ben rispecchia quanto ha scritto, del Van der Weyden, Leo van Puyvelde: «Questo artista esprime i sentimenti di un'anima profondamente emotiva, senza violenza esteriore, senza realismo spinto. La sua arte si distingue anche per il predominio della spiritualità sulla realtà della forma: ed eccelle nel rendere le aspirazioni dello spirito e del cuore cristiano del suo tempo».

HANS MEMLINC o MEMLING

(n. verso il 1433-35 a Selingenstadt, m. a Bruges nel 1494)

La Passione di Gesù Cristo

(su legno: alt. m. 0,56, largh. m. 0,92)

È uno dei quadri celebri del Memlinc, trattato come una grande miniatura fin nei particolari più minuti secondo la calma, l'ordine, la delicatezza e la sognante immaginazione del maestro fiammingo. Le scene vi si svolgono con candida successiva narrazione, a guisa di rappresentazione sacra, cominciando dall'ingresso di Gesù in Gerusalemme, a sinistra in alto, e terminando a destra con la salita al Calvario e la Crocifissione; ed ogni scena compone di per sè un quadro. Se, com'è probabile, il donatore e la donatrice (inginocchiati negli angoli inferiori della tavola) sono Tommaso e Maria Portinari (di Tommaso Portinari esiste al Museo Metropolitano di New York un ritratto del Memlinc), e non il miniatore di Utrecht, Vrelant, e sua moglie, l'opera è quella menzionata dal Vasari due volte: « ... fece a' Portinari, in Santa Maria Nuova di Firenze, un quadro picciolo, il qual è oggi appresso al duca Cosimo... »; « ... in Fiorenza in un quadretto piccolo, che è in man del duca, la Passione di Cristo... »; eseguita quindi a Firenze intorno al 1470. Meglio si spiegherebbe allora il modo col quale il quadro pervenne alla Galleria Sabauda: prima offerto dal granduca Cosimo a papa Pio V e poi da questo donato al convento domenicano di Bosco Marengo presso Alessandria, luogo natale del pontefice (Ghislieri); salvato, nel saccheggio del convento durante la rivoluzione francese, da un frate che dopo la Restaurazione lo consegnò a Vittorio Emanuele I, ricevendone in compenso una pensione vitalizia. Questi documentati passaggi rendono meno valida la tesi che il Memlinc abbia eseguito l'opera a Bruges nel 1478 per incarico di Guglielmo Vrelant, uno dei fondatori della corporazione dei librai e miniatori di Bruges, ad ornarne l'altare della corporazione nella chiesa di San Bartolomeo. Il quadro fu esposto nel 1930 ad Anversa, alla « Mostra d'antica arte fiamminga ».

BERNARD VAN ORLEY

(n. a Bruxelles c. 1492, m. a Bruxelles nel 1542)

Consacrazione di un re di Francia

(su legno: alt. m. 0,95, largh. m. 1,06)

Il soggetto di questo dipinto, considerato fra i più importanti del maestro fiammingo, e ch'è lo scomparto destro (il sinistro, delle medesime dimensioni, si trova nel Museo Reale di Bruxelles) del polittico commesso al Van Orley nel 1515 dalla confraternita della Santa Croce per l'altare della chiesa di S. Valburga a Furnes, è stato a lungo discusso; e l'azione che si svolge fra il re dal manto gigliato ed i due vescovi alla presenza d'un cardinale, mentre fuori dalla cappelletta gotica attendono degli sciagurati visibilmente affetti da lebbra e da scrofola, ha suggerito le più varie interpretazioni e quindi titoli diversi, quali *Funzione del Sacro Crisma*, *Consacrazione di un re di Francia*, *Un re di Francia guarisce gli scrofolosi*, ecc. Soprattutto gli studiosi della medicina nell'arte se ne sono interessati. Viceversa il Wauters nel 1899 volle scorgere nella scena la consegna di alcune reliquie di S. Valburga a Carlo il Calvo, e dal canto suo il Tervarent nel 1937 sostenne trattarsi di Carlomagno che offre alla cappella di Aix le reliquie portate dal suo viaggio in Oriente. Più esatto è invece muovere, per la determinazione del soggetto, dalla presenza degli infermi in attesa della consacrazione regale, come osserva il prof. Alessandro Ferrari, medico primario di dermatologia all'ospedale S. Lazzaro di Torino. Infatti l'antico uso voleva che subito dopo ricevuto il crisma, al re venissero presentati alcuni lebbrosi o scrofolosi, cui egli imponeva le mani per ottenerne dal cielo la guarigione: tant'è vero che ancor oggi la scrofola si chiama in inglese « king's evil », cioè « malattia del re ». I due diversi titoli, *Consacrazione di un re* e *Un re guarisce gli scrofolosi*, vengono dunque a identificarsi nella scena qui rappresentata. Questo dipinto, tipico della maniera liscia, minutamente analitica del Van Orley, si trovava nel palazzo del marchese Marcello Durazzo in Genova, acquistato da Carlo Felice nel 1824 per farne la sua reggia genovese; fu trasportato a Torino con la creazione della Regia Galleria nel 1832. Venne esposto alla mostra dei « Cinq siècles d'art bruxellois » del 1935 a Bruxelles, ed a quella « De Van Eyck à Bruegel » del 1935-36 a Parigi.

JAN BRUEGEL detto DEI VELLUTI o DEL PARADISO

(n. a Bruxelles nel 1568, m. ad Anversa il 13 gennaio 1625)

Sagra di contadini

(su rame: alt. m. 0,22, largh. m. 0,33)

Il delizioso quadretto, piccolo capolavoro nella vastissima produzione di Jan Bruegel dei Velluti, appartenne al principe Eugenio di Savoia e pervenne a Carlo Emanuele III nel 1741 in seguito all'acquisto della celebre quadreria viennese ch'era stata del grande capitano. L'eccezionale precisione disegnativa (si contano nella composizione circa duecento figurette) non sminuisce la vivacità della divertente scena, accentuata dal raffinato, prezioso colore. Delle numerose opere di Jan Bruegel dei Velluti esistenti nella Galleria Sabauda questa forse meglio delle altre risponde al giudizio dato dal cardinale Federico Borromeo, protettore dell'artista fiammingo che con lui strinse amicizia nel suo soggiorno in Italia: « Fu egli meraviglioso nel suo genere e seppe dare a quelle piccolissime figure tanta nobiltà e tanta vita da lasciare incerto chi le mira intorno alle dimensioni delle cose dipinte ». Durante l'occupazione francese il quadro fu compreso fra quelli scelti per il Museo del Louvre, e ritornò a Torino con la Restaurazione.

ANTON VAN DYCK

(n. ad Anversa il 22 marzo 1599, m. a Blackfriars presso Londra il 9 dicembre 1641)

I figli di Carlo I d'Inghilterra

(su tela: alt. m. 1,51, largh. m. 1,54)

È uno dei più celebri quadri della Galleria Sabauda, giustamente compreso fra i più alti capolavori del Van Dyck. L'opera fu eseguita nel 1635 a Londra, durante la seconda dimora del pittore in Inghilterra, per incarico della regina Enrichetta Maria che volle inviare alla sorella Maria Cristina, moglie di Vittorio Amedeo I di Savoia, il ritratto dei tre figli; e cioè — da sinistra a destra — Carlo (poi re Carlo II) in età di cinque anni, Enrichetta Maria (poi principessa di Nassau Orange) in età di quattro, Giacomo (poi re Giacomo II) in età di due. Il grazioso soggetto fu varie volte replicato dal Van Dyck, anche aggiungendovi gli altri figli minori di Carlo I; in quello della Galleria di Dresda, di poco posteriore al quadro di Torino, i tre fanciulli si presentano in gran gala e il primogenito già veste da maschietto invece che da bimba, e stringe la mano del fratellino Giacomo che sta fra lui e la sorella. A proposito dell'abbigliamento di questi bambini, risulta da una lettera dell'ambasciatore di Vittorio Amedeo I a Londra che il re Carlo I era irritato con « le peintre Vendec pour ne leur avoir mis leur tablié comme on accoustume aux petis enfans »: ma un grembiale, per quanto ricco, certo non si confaceva col « grand goût » del pittore, dal quale deriva la suprema eleganza della ritrattistica inglese. Durante l'occupazione francese questo quadro fu inviato al Museo del Louvre, e ritornò a Torino con la Restaurazione. Venne esposto ad Anversa alla « Mostra d'antica arte fiamminga » del 1930, e nel 1951 alla « Mostra della moda in cinque secoli di pittura » di Palazzo Madama a Torino.

DAVID TENIERS IL GIOVANE

(n. ad Anversa nel 1610, battezzato il 15 dicembre, m. a Bruxelles il 25 aprile 1690, secondo altri il 5 aprile 1694)

LA MOGLIE E IL FIGLIO DI TENIERS

(su legno: alt. m. 0,33, largh. m. 0,43; firmato in basso a sinistra « D. TENIERS. F.° »)

Già appartenente alla quadreria del principe Eugenio di Savoia e pervenuto con l'acquisto di questa nel 1741 a Carlo Emanuele III, questo interno fu noto con il titolo *La suonatrice*, finchè il Bode non riconobbe in costei la moglie del pittore, Anna, figlia di Jan Bruegel dei Velluti, sposata nel luglio 1637. La straordinaria somiglianza con la donna del bambino che si diverte a far le bolle di sapone, indicò nel fanciullo il figlio David, ch'ebbe a madrina Elena Fourment, la seconda moglie del Rubens. Si tratta dunque della famiglia dell'artista; e poichè il ragazzino, nato il 10 luglio 1638, divenuto poi a sua volta pittore (terzo David della lunga stirpe dei Teniers), dimostra cinque o sei anni d'età, il quadro è databile intorno al 1644, ed è quindi opera del più brillante periodo del fecondissimo autore. L'importante documento fu esposto ad Anversa nella « Mostra d'antica arte fiamminga » del 1930, ed a Bruxelles nella mostra « Cinq siècles d'art bruxellois » del 1935.

PAULUS POTTER

(n. nel 1625 ad Enkhuyzen, dove fu battezzato il 20 novembre, m. nel 1654 ad Amsterdam, dove fu sepolto il 17 gennaio)

QUATTRO TORI

(su legno: alt. m. 0,53, largh. m. 0,67; firmato in basso a destra «PAULUS POTTER f. 1649»)

Proveniente dalla quadreria viennese del principe Eugenio di Savoia, questa celebre opera del Potter ventiquattrenne sta, come data, fra il famoso *Toro* del Museo dell'Aja (1647) e la *Prateria* del Museo del Louvre (1652), dove il motivo del quadro torinese è pressochè ripetuto, con l'albero a sinistra invece che a destra e un animale in meno: pittoricamente più matura del dipinto così penetrantemente analizzato dal Fromentin, ha una priorità d'invenzione sul quadro parigino. Anche per questi monumentali *Quattro tori* si potrebbero ripetere le parole del pittore e scrittore francese: « L'œil de Paul Potter, d'une exactitude singulière et d'une pénétration que rien ne fatigue, détaille, scrute, exprime à l'excès, ne se noie jamais, mais ne s'arrête jamais. Paul Potter ignore l'art des sacrifices, il en est encore à ne pas savoir qu'il faut quelquefois sous-entendre et résumer ». Inviato al Museo del Louvre nel 1800, il dipinto venne restituito a Torino nel 1815. Fu esposto a Roma nel 1928 alla « Mostra di capolavori della pittura olandese ». Ripulito recentemente dal restauratore prof. Patrito.

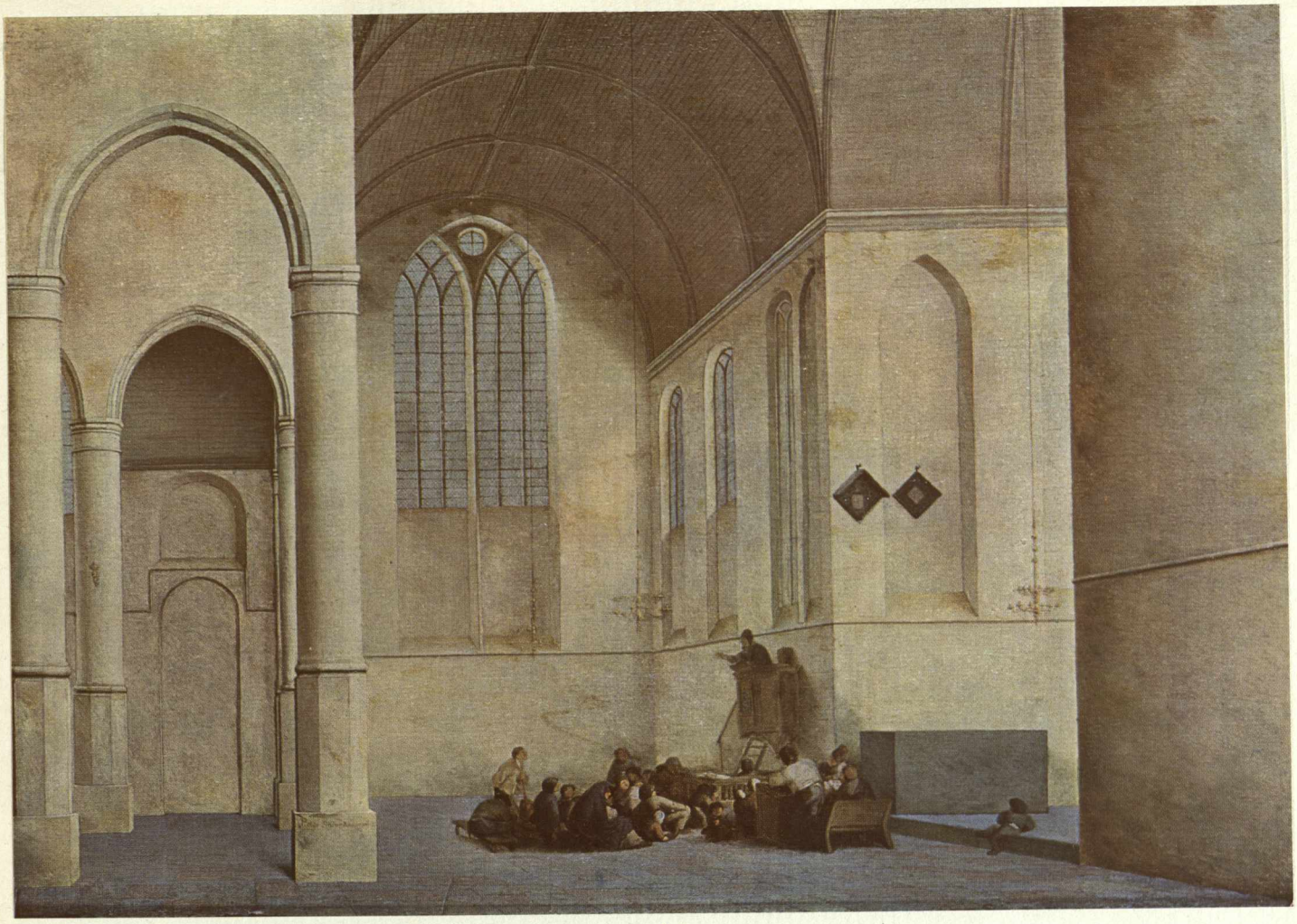
PIETER JANSZ SAENREDAM

(n. ad Assendelft il 9 giugno 1597, m. ad Haarlem il 31 maggio o il 16 agosto 1665)

Interno di una chiesa

(su legno: alt. m. 0,46, largh. m. 0,64; firmato, sul plinto d'una colonna a sinistra, «Pieter Saenredam»: altri segni incerti hanno indotto qualcuno a leggere: «Fecit 1665»)

La fama del Saenredam è soprattutto affidata alla rappresentazione d'interni di chiese, ed anche in questo quadro spazialità e suggestione atmosferica prevalgono sul dato episodico fornito dal piccolo gruppo di fedeli che ascoltano la predica del pastore sul pulpito: figurette che furono dipinte da Adriaen van Ostade, come già aveva affermato il Burckhardt ed ha poi confermato il Valentiner. Talvolta l'opera (proveniente con probabilità dalla quadreria del principe Eugenio di Savoia a Vienna) fu elencata col titolo *Interno di sinagoga*, ma è evidente che si tratta di un tempio protestante olandese di gusto gotico. Venne esposta a Roma nel 1928 alla «Mostra di capolavori della pittura olandese». Di recente il quadro fu mirabilmente ripulito dal prof. Patrito.



BERNAERT FABRITIUS

(n. a Midden-Beemster nel 1624, m. ad Amsterdam nel 1673)

Il licenziamento di Agar

(su tela: alt. m. 0,485, largh. m. 0,62;
firmato a sinistra «Bernaert Fabritius Pinxit 1665»)

L'influenza luministica del Rembrandt, del quale il Fabritius fu probabilmente discepolo, è palese in questa rara opera dove il dramma biblico è trasformato in un doloroso episodio di modesta vita domestica: sempre che si tratti del ripudio di Agar, in quanto se la già sterile moglie di Abramo, Sara, tiene in braccio il piccolo Isacco, e in piedi sta il figlio più grandicello della schiava Agar, ora scacciata, non ci si spiega la presenza d'una bambina accanto al fanciullo Ismaele. Il dipinto fu esposto a Roma nel 1928, alla « Mostra di capolavori della pittura olandese ». Bernaert Fabritius è spesso confuso con il suo fratello maggiore Carel Fabritius, morto a Delft nel 1654, anch'egli discepolo del Rembrandt.

GERRIT DOU, o DOV, o DOW

(n. a Leida il 7 aprile 1613, m. nel 1675 a Leida, dove fu sepolto il 9 febbraio)

Ritratto di un geografo

(su legno: alt. m. 0,168, largh. m. 0,13;
firmato a destra « G. Dou » in modo scarsamente leggibile)

Del più acclamato, un tempo, fra i pittori olandesi di genere, è famosa nella Galleria Sabauda la *Giovane olandese alla finestra*, del 1662 e replicata in un quadro di Buckingham Palace a Londra, conosciutissima anche per le incisioni di Chataigner e Massard, Poggioli, Lauro, e per le innumerevoli riproduzioni: fama, nelle collezioni del re di Sardegna, soltanto superata da quella della *Donna idropica*, che, sottratta dal generale Clauzel nel 1798 a Carlo Emanuele IV e collocata in un posto d'onore del Louvre, non fu più restituita a Torino malgrado le insistenze del funzionario regio incaricato di ricuperarla nel 1815. Meglio che un'opera tanto nota, è sembrato riprodur qui — del discepolo del Rembrandt dal 1628 al 1631 — il *Ritratto di un geografo*, che pur nella straordinaria minuzia esecutiva qualcosa rievoca dello spirito del grande maestro di Leida, e che anche per questo è oggetto di vivo interesse da parte degli attuali studiosi di pittura olandese.

FRANS VAN MIERIS il Vecchio

(n. a Leida il 16 aprile 1635, m. nel 1681 a Leida, dove fu sepolto il 12 marzo)

Autoritratto del 1659

(su legno: alt. m. 0,23, largh. m. 0,18;
firmato nel fondo a destra «F. van Mieris Anno 1659»)

Allievo prediletto di Gerrit Dou, il capostipite dei Mieris pittori amò abbondantemente ritrattarsi: e non soltanto in forma d'autoritratto vero e proprio, come il presente, o ritraendosi con la famiglia come nel quadro degli Uffizi, o con la sola moglie come in quello del Museo di Schwerin, ma anche raffigurando se stesso in scene di genere come nel *Ciarlatano* degli Uffizi o come nei due quadri della Galleria di Dresda rappresentanti lo studio del pittore. E altri molti esempi potrebbero citarsi. L'autoritratto della Galleria Sabauda, eccezionale per finezza cromatica e intensità di vita, rappresentando l'artista ventiquattrenne compiaciuto della propria avvenenza ed eleganza, è uno dei più giovanili, e ciò gli aggiunge pregio. Appartenne alla collezione viennese del principe Eugenio di Savoia, dalla quale pervenne a Carlo Emanuele III. Inviato al Louvre durante l'occupazione francese del Piemonte, fu restituito a Vittorio Emanuele I con la Restaurazione.

JACOB VAN RUISDAEL

(n. ad Haarlem nel 1628 o '29, m. nel 1682 ad Haarlem dove fu sepolto il 14 marzo)

PAESAGGIO

(su legno: alt. m. 0,52, largh. m. 0,67;
firmato a destra in basso « J. RUISDAEL » con le iniziali intrecciate)

Nel gruppetto d'opere del maggior paesista olandese esistenti nella Galleria Sabauda, questa meglio delle altre risponde a quanto di lui scrisse il Fromentin: « Une toile de Ruysdael est un tout où l'on sent une ordonnance, une vue d'ensemble, une intention maîtresse, la volonté de peindre une fois pour toutes un des traits de son pays, peut-être bien aussi le désir de fixer le souvenir d'un moment de sa vie ». Il medesimo Fromentin afferma con troppo rigore che il Ruisdael non seppe mai porre una figura nei suoi quadri; ma per queste figurette, pur così vive ed essenziali, non è necessario supporre l'intervento di Adriaen van de Velde o di Nicolaes Berchem, cui di solito egli chiedeva — secondo un'abitudine assai diffusa nella pittura olandese — d'animare con presenze umane i suoi solenni paesaggi. Il dipinto fu pulito recentemente dal prof. Patrito.

INDICE

Ragione del libro . . . . . *pag.* 5

Presentazione . . . . . » 9

Le opere:

Bernardo Daddi: Incoronazione della Vergine . . . . . » 29

Guido o Guidolino di Pietro, poi Fra Giovanni da Fiesole, detto il Beato Angelico: Madonna col Bambino . . . . . » 31

Antonio Benci detto del Pollaiuolo: Tobia (Tobiolo) e l'angelo Raffaele . . . . . » 33

Giovanni Martino Spanzotti: Madonna col Bambino fra S. Ubaldo e S. Sebastiano . . . . . » 35

Defendente Ferrari: La Madonna, S. Barbara e S. Michele . . . . » 37

Gaudenzio Ferrari: Gioachino scacciato dal tempio . . . . . » 39

Gaudenzio Ferrari: La Crocifissione . . . . . » 41

Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma: Sacra Famiglia . . . . . » 43

Paolo Caliari detto il Veronese: La cena in casa di Simone fariseo . » 45

Orazio Gentileschi (Lomi): L'Annunciazione . . . . . » 47

Bernardo Bellotto detto il Canaletto: Veduta dell'antico ponte sul Po a Torino . . . . . » 49

Jan van Eyck: San Francesco che riceve le stimmate . . . . . » 51

Roger van der Weyden: Un devoto in orazione - La Visitazione . . » 53

Hans Memlinc o Memling: La Passione di Gesù Cristo . . . . . » 55

Bernard van Orley: Consacrazione di un re di Francia . . . . . » 57

Jan Bruegel detto Dei Velluti o Del Paradiso: Sagra di contadini » 59

Anton van Dyck: I figli di Carlo I d'Inghilterra . . . . . » 61

David Teniers il Giovane: La moglie e il figlio di Teniers . . . . . » 63

Paulus Potter: Quattro tori . . . . . » 65

Pieter Jansz Saenredam: Interno di una chiesa . . . . . » 67

Bernaert Fabritius: Il licenziamento di Agar . . . . . » 69

Gerrit Dou, o Dov, o Dow: Ritratto di un geografo . . . . . » 71

Frans van Mieris il Vecchio: Autoritratto del 1659 . . . . . » 73

Jacob van Ruisdael: Paesaggio . . . . . » 75

CON I TIPI
DELLA
SOCIETÀ EDITRICE TORINESE
CORSO VALDOCCO 2
TORINO

FINITO DI STAMPARE IL 18 DICEMBRE 1951